



ateliers

BIBLIOTHÈQUE
DU
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

9 MAI 1977

VOLUME 5 NUMÉRO 6

25 AVRIL 1977 - 15 JUIN 1977 (NUMÉRO SPÉCIAL)

25 CENTS

MANIFESTE
DES
PLASTICIENS

Belzile
Toupin
Jérôme
Jauran
Le 10 février 1955

Les Plasticiens sont des peintres qui se sont réunis quand ils ont constaté que la similitude d'apparence de leurs peintures relevait d'une concordance dans leur conduite de peintre, dans leur démarche picturale et dans leurs attitudes envers la peinture, par se et dans la société humaine.

Comme le nom qu'ils ont choisi pour leur groupe l'indique, les Plasticiens s'attachent avant tout, dans leur travail, aux faits plastiques: ton, texture, formes, lignes, unité finale qu'est le tableau, et les rapports entre ces éléments. Éléments assumés comme fins.

Cette conception de la peinture se borne de justification, ou plutôt elle la trouve dans ce fait en apparence banal: les Plasticiens font de la peinture parce qu'ils aiment ce qui est particulier à la peinture. C'est, en outre, une conception qui correspond à la liberté isolée du peintre dans le monde contemporain.

En étant arrivés à renoncer à peu près entièrement à toute attitude romantique de la peinture comme moyen d'expression conscient, les Plasticiens peuvent retrouver cette simplicité artisanale que caractérise l'absence de tout l'ornement généralement associé avec une prise de conscience partielle de soi.

Les peintures des plasticiens ne sont pas les visages de choix, mais ceux d'ultimes nécessités, d'inévitables obsessions, de réductions transcendantes. Le niveau de connaissance auquel ces peintures font appel, dans leur genèse et dans leur unité est en définitive celui de l'intuition, et non pas de la science. Si leur nécessité apparaît plus logique qu'intuitive, c'est que la simplification des moyens conduit à un résultat épuré conventionnellement admis comme excluant la personnalité.

Le portio du travail des Plasticiens est dans l'oubli incessant des éléments plastiques et de leur ordre; leur destin est typiquement la révélation de formes parfaites dans un ordre parfait.

Leur destin et non pas leur but, étant donné qu'ils travaillent dans l'amour du moment présent.

Les Plasticiens n'admettent pas la postulation a priori de ce qui est idéal et de ce qui est parfait. Pour eux, ce ne sont pas les données, mais des acquisitions que seul le travail individuel dans la plus entière liberté peut permettre de faire. Leurs découvertes peuvent coïncider, mais ils n'en croient pas pour autant avoir touché à une vérité objective.

Les Plasticiens ne se préoccupent en rien, du moins consciemment, des significations possibles de leurs peintures, mais comme on ne cherchant pas à lui donner une valeur littéraire, ils n'excluent aucune des significations inconscientes possibles, elle devient de ce chef le reflet de leur propre humanité.

En somme, les Plasticiens obéissent à la nature, et c'est pourquoi leurs peintures tendent vers une complète autonomie en tant qu'objets.

Les Plasticiens ne prétendent pas apporter des apparences tout à fait nouvelles, ni immuables. Malraux a écrit que les tableaux naissent des tableaux. L'intuition même la plus pure s'exprime toujours à un certain degré par le truchement de souvenirs.

Le travail des Plasticiens s'inscrit également dans l'histoire de la peinture au Canada et plus spécifiquement à Montréal. La peinture non-figurative a acquis à Montréal ses droits de cité depuis les premières expositions automatistes. Elle a pu naître ailleurs avant, mais elle est véritablement née ici alors. Dans la solution qu'apportent les Plasticiens au problème posé par leur désir de peindre, la révolution automatiste amorcée par Borduas apparaît comme germinale.

La renaissance avait libéré les arts de la servitude à un rituel spirituel. Les divers grands mouvements du XIXe siècle et finalement le Dadaïsme,

le Surréalisme et l'Automatisme les ont libéré de la servitude à un rituel matérialiste. Mondrian a permis de réduire l'ultime aliénation de l'oeuvre peinte, l'extériorisation de la concentration sur soi-même.

Le véritable rôle de l'artiste est d'engendrer la soif de la vérité. Le sens des oeuvres est toujours faussé par leur publication. Aussi la mise-au-monde doit-elle le plus possible coïncider avec la création.

Il faut travailler à engendrer un climat d'inquiétude vis-à-vis des arts de la part du public, et non pas simplement une familiarité qui tourne facilement au mépris.

Il ne reste de spirituel que l'angoisse. Il n'y a pas en 1955 d'art sacré: l'art est sacré.

La création qui est aussi intuition est l'unique forme de la vérité.

Est respectable dans son intégrité tout art vrai.

Est respectable dans son intégrité toute oeuvre dont j'ai l'intuition qu'elle est vraie pour son créateur.

C'est là ce qu'on appelle l'amour du prochain, l'existence de l'autre.

Une oeuvre peut n'être pas la création de celui qui l'exécute, mais de celui qui la regarde ou d'une collectivité, plus simplement.

APHORISMES PLASTICIENS

Ce mode d'existence d'une oeuvre aussi la rend respectable.

Une oeuvre peut être le moment de vérité d'un peuple, d'une civilisation.

Mais le goût, la propension, l'acceptation ne peuvent pas être critères de vérité: seule l'intuition intuitionnée l'est.

LES PLASTICIENS

Belzile
Toupin
Jérôme
Jauran

LES PLASTICIENS



Rodolphe de Repentigny

Avant-propos

L'apparition du Mouvement plasticien dans l'histoire de la peinture contemporaine au Québec a été souvent interprétée comme une réaction d'opposition aux manifestations du groupe Automatiste. Or la lecture du Manifeste des Plasticiens, nous révèle une position peu vindicative de la part des peintres Belzile, Jauran, Jérôme et Toupin. L'attitude qui transparait dans cet écrit est plutôt celle d'une énonciation des principes fondamentaux sur lesquels ces peintres font reposer leur pratique de la peinture. Après une brève mise en situation du contexte artistique dans lequel s'insère leur pensée sur l'art, ils reconnaissent que leur peinture est tributaire des conceptions esthétiques du premier mouvement d'art abstrait au Québec, c'est-à-dire l'Automatisme. Essentiellement artistique et pictural, le mouvement instigué par ces peintres fait valoir leurs préoccupations d'élaborer un système pictural qui porte sur les données cubistes, quant à la manière de structurer l'espace du tableau et, leur désir de définir un langage formel plus objectif.

Rodolphe de Repentigny dans un article de 1954, avait déjà décelé un certain romantisme du surréalisme dans l'oeuvre des peintres automatistes, les Plasticiens ont voulu aller au-delà de l'expression. Ce critique et premier théoricien des Plasticiens (il sera le rédacteur du manifeste) donne à l'art une définition métaphysique. Il croit comme Kandinsky que l'art procède d'une nécessité intérieure et en accord avec

Mondrian, il pense aussi que la peinture doit s'éloigner d'une référence à la réalité pour rejoindre des forces, des énergies cosmiques. La recherche d'un langage plastique plus autonome permettrait à la peinture de rendre cette dimension plus universelle et de concrétiser une relativité.

La reproduction du Manifeste des Plasticiens, en première page de ce numéro spécial d'Ateliers, ouvre ce recueil d'écrits de Rodolphe de Repentigny, à qui nous avons voulu rendre hommage. Bien que partielle, la réunion de ces textes choisis entre 1953 et 1959, permettra tout de même au lecteur de suivre l'évolution de la pensée esthétique de ce critique d'art.

Certaines expositions comme "La matière chante" ont donné lieu à une prise de position très nette de la part du critique mais le chroniqueur ne laisse pas place à la polémique, ni ne se révèle le défenseur d'une seule théorie de l'art. Rodolphe de Repentigny qui signe sous le pseudonyme de François Bourgogne dans l'Autorité, aborde les expositions par les oeuvres décrivant et analysant le travail du peintre, cherchant l'authenticité de l'expression par rapport à l'oeuvre même de l'artiste, ou selon l'esthétique adoptée par ce créateur. Il développera un style de la critique d'art qu'on peut qualifier d'une des premières à être scientifique et, il sera un des premiers également à puiser dans d'autres sciences humaines comme la philosophie et la psychologie pour décrire le phénomène plastique.

Louise Letocha

EXPOSITION QUI FERA ÉPOQUE

Les Lettres et les Arts

LA PRESSE, MONTRÉAL, SAMEDI 2 MAI 1953

Le 1er mai 1953 marquera une date dans l'histoire de l'art à Montréal. Pour la première fois, un groupe d'artistes montréalais a réussi à organiser une exposition dont l'importance égale, si elle ne la dépasse pas, celle du "Salon du printemps". Cette exposition, "La place des artistes", rassemble quelque 70 artistes, peintres, et sculpteurs, qui exposent plus de 350 oeuvres. A quoi il faut ajouter une vingtaine de jeunes poètes, dont les textes, manuscrits pour la plupart, figurent aux murs. Comme la "Place des artistes" a ouvert ses portes, ou, plutôt, ses murs, à tous ceux qui voulaient exposer, on y trouve naturellement des oeuvres de tout styles, depuis les tableaux des maîtres canadiens jusqu'aux bluettes de jeunes personnes qui ont les loisirs artistiques.

D'aucuns, habitués aux décors luxueux des galeries et aux marbres des musées, se sentiront peut-être dépaysés en pénétrant dans ces salles aux planchers frustes et aux murs lésardés. Mais ceux pour qui ces considérations sont secondaires sauront apprécier l'effort qui a été fait pour obtenir un local, quel que soit l'aspect des escaliers, l'aménager et y réunir plusieurs centaines d'oeuvres. Effectivement, c'est grâce à la générosité d'un des artistes exposant que la Place des artistes a pu devenir une réalité. Nous soulignons ce détail, dans l'espoir que quelque mécène en puissance en soit touché et passe bientôt à l'action. Par exemple, si la Place des artistes pouvait conserver ses locaux, elle pourrait y organiser des ateliers et une galerie permanente pour expositions libres, ce qui manque beaucoup dans notre métropole.

Vu le nombre des oeuvres, la tâche de la critique n'est pas simple. L'on voudrait bien analyser ce que chacun présente, mais il faut se limiter à remarquer quelques oeuvres, arbitraire qui

fera peut-être négliger des tableaux dignes d'intérêt. Passons tout d'abord à la salle supérieure, qui contient les tableaux de grand format et les sculptures, et laissons pour une autre fois la première salle, d'un caractère moins homogène, de même que les poèmes. En entrant, on aperçoit une grande toile de James McEwen, toute de verts, bleus et blancs. Il y a là un travail énorme, mais c'est froid et décevant. Signalons immédiatement comment nombre de nos artistes succombent au danger de la technique développée à un tel point qu'elle ne sert plus ce qu'ils ont à exprimer. D'autres encore ne sont jamais parvenus à mettre la technique au service de la vie et de la sensibilité.

Là n'est pas le défaut d'artistes tels Borduas, Mousseau, Leduc et Gauvreau, principaux représentants de la tendance "automatiste". La toile de Borduas, dans le style de ses "Trophées", est à proprement parler magistrale. Tableau double, où des objets flottants semblent dialoguer. En face, la toile de Jean-Paul Mousseau, aux qualités architecturales, presque une abstraction. Toute proche, une toile de Fernand Leduc, où des séries d'objets semblent vouloir proliférer jusque dans la salle.

Avec Pierre Gauvreau, qui affectionne les couleurs sombres, l'attention se concentre sur un être sculptural. Sur le même mur, une grande toile de Marcelle Ferron, qui se distingue nettement des autres membres du groupe par sa technique et les effets de couleur chatoyants qu'elle réussit. Ses meilleures toiles toutefois, sont exposées à l'étage inférieur. L'on saisit mieux l'essence de son microcosme dans de petites toiles où la structure est plus manifeste. Toujours dans la salle supérieure, on peut voir une grande toile de Nathalie Pervouchine; on croirait voir des reflets de flamme à travers des cristaux. De

grands dessins à l'encre pleins de scènes nombreuses où évoluent des personnages plus ou moins symboliques — l'on pense à certains artistes médiévaux, surtout à Jérôme Bosch, devant ces rêves étranges.

Au même étage, on peut voir des caricatures à l'encre de Pilon, caractérisée surtout par un trait très allègre, ainsi qu'une toile de Pinchuk, dans le style "réalisme social". Une toile de Louis Muhlstock, également, plus vivement colorée que ne le sont à l'habitude les toiles de ce peintre bien connu.

Le sculpteur Albert Roussil montre une sculpture dans le bois d'un groupe familial, une très belle pièce, que les formes accentuées mettent en mouvement. Sont également exposés quelques dessins du sculpteur, au trait extrêmement vigoureux composant des figures simples, mais pleines de passion.

Ann Kahane expose trois sculptures, de pièces de bois rassemblées, d'une technique poussée, mais qui nous laissent froids. Une petite sculpture de pierre, de Suzanne Guité, semble la genèse de l'homme se formant lui-même. Pierre Labrecque expose deux bronzes et un modelage. L'un de ses bronzes est la maquette qu'il avait faite pour le Concours de sculpture, sur le thème du prisonnier politique inconnu. C'est du beau travail, et plein de sensibilité — rare combinaison. Parmi les sculptures, une oeuvre étrange, un tourbillon de bambou et feuilles de cuivre, de Molinari, un "Mouloudji canadien", pourrait-on dire, car ce jeune artiste expose également des tableaux, d'un coloris audacieux, des poèmes, épopées surréalistes, et pour compléter la ressemblance, une chanson sans paroles.

de Repentigny
La Presse
samedi, 2 mai 1953

La Place des artistes

Exposition qui fera époque

Le 1er mai 1953 marquera une date dans l'histoire de l'art à Montréal. Pour la première fois, un groupe d'artistes montréalais a réussi à organiser une exposition dont l'importance égale, si elle ne la dépasse pas, celle du "Salon du printemps". Cette exposition, "La place des artistes", rassemble quelque 70 artistes, peintres et sculpteurs, qui exposent plus de 350 oeuvres. A quoi il faut ajouter une vingtaine de jeunes poètes, dont les textes, manuscrits pour la plupart, figurent aux murs. Comme la "Place des artistes" a ouvert ses portes, ou, plutôt, ses murs, à tous ceux qui voulaient exposer, on y trouve naturellement des oeuvres de tout styles, depuis les tableaux des maîtres canadiens jusqu'aux bluettes de jeunes personnes qui ont les loisirs artistiques.

D'aucuns, habitués aux décors luxueux des galeries et aux marbres des musées, se sentiront peut-être dépaysés en pénétrant dans ces salles aux planchers frustes et aux murs lésardés. Mais ceux pour qui ces considérations sont secondaires sauront apprécier l'effort qui a été fait pour obtenir un local, quel que soit l'aspect des escaliers, l'aménager et y réunir plusieurs centaines d'oeuvres. Effectivement, c'est grâce à la générosité d'un des artistes exposant que la Place des artistes a pu devenir une réalité. Nous soulignons ce détail, dans l'espoir que quelque mécène en puissance en soit touché et passe bientôt à l'action. Par exemple, si la Place des artistes pouvait conserver ses locaux, elle pourrait y organiser des ateliers et une galerie permanente pour expositions libres, ce qui manque beaucoup dans notre métropole.

Vu le nombre des oeuvres, la tâche de la critique n'est pas simple. L'on voudrait bien analyser ce que chacun présente, mais il faut se limiter à remarquer quelques oeuvres, arbitraire qui fera peut-être négliger des tableaux dignes d'intérêt. Passons tout d'abord à la salle supérieure, qui contient les tableaux de grand format et les sculptures, et laissons pour une autre fois la première salle, d'un caractère moins homogène, de même que les poèmes. En entrant, on aperçoit une grande toile de James McEwen, toute de verts, bleus et blancs. Il y a là un travail énorme, mais c'est froid et décevant. Signalons immédiatement comment nombre de nos artistes succombent au danger de la technique développée à un tel point qu'elle ne sert plus ce qu'ils ont à exprimer. D'autres encore ne sont jamais parvenus à mettre la technique au service de la vie et de la sensibilité.

Là n'est pas le défaut d'artistes tels Borduas, Mousseau, Leduc et Gauvreau, principaux représentants de la tendance "automatiste". La toile de Borduas, dans le style de ses "Trophées", est à proprement parler magistrale. Tableau double, où des objets flottants semblent dialoguer. En face, la toile de Jean-Paul Mousseau, aux qualités architecturales, presque une abstraction. Toute proche, une toile de Fernand Leduc, où des séries d'objets semblent vouloir proliférer jusque dans la salle.

Avec Pierre Gauvreau qui affectionne les couleurs sombres, l'attention se concentre sur un être

de Repentigny



vue partielle de l'exposition
"La matière chante"

LA PLACE DE L'ART CRÉATEUR

"Tout art très différent de celui qui l'a précédé appelle une transformation du goût", écrit simplement Malraux quelque part. L'on peut supposer que cette transformation est déjà chose faite pour la majorité des lecteurs de l'"Autorité", mais il serait grand temps qu'elle se fasse pour les autres, sans quoi ils passeront à l'histoire comme ces bons bourgeois d'Amsterdam pour qui Rembrandt n'était qu'un barbouilleur. Ces gens avaient perdu tout contact avec un art expressif, et il ne leur restait de goût que pour de pâles simagrées répétitives. Non qu'ils aient jamais connu ce que pouvait être l'art, ou un art — les circonstances de leur maturation, au sein de la guerre et l'accumulation des richesses sonnantes ne leur en avai(ent) jamais laissé le loisir — mais ils croyaient le connaître. Ils croyaient à l'authenticité de leurs "saines" réactions, ils croyaient que leur position dans une société hiérarchisée, comme la nôtre, selon la valeur en argent de chacun et sa puissance politique, leur conférerait un jugement définitif en toute matière. Ils n'avaient surtout pas la vertu d'humilité, ces bons bourgeois, et comme ils n'étaient sensibles à rien, ils n'étaient respectueux de rien. Entre un artiste qui exprimait l'incessante nouveauté du monde et les angoisses soigneusement cachées de l'homme et un faquin qui représentait

les perpétuels symboles de la richesse et de la quiétude, ils choisissaient à tout coup le second. Ils se refusaient surtout à être entraînés dans des aventures qui eussent engagé leur esprit et leur conscience d'être hommes...

Quand cet article paraîtra, l'exposition qui l'a appelé sera malheureusement déjà terminée. Mais qu'on se le tienne pour dit, cette exposition, "La matière chante", n'a été qu'un début — fulgurant début; quiconque l'aura vue consciemment admettra. Il y en aura d'autres expositions "sous le signe de l'accident", et aussi sous des signes dont le public de Montréal n'a pas encore la familiarité. Et les faiseurs intellectuels qui n'admettent l'art que par l'or dont ils peuvent quelque part trouver l'équivalent perdront pied. Ils n'y comprendront plus rien — ils n'y comprennent déjà plus rien, et ils auront beau cracher des invectives de toutes leurs pores, leur impuissance, leur refus de la vie apparaîtra au grand jour. Mais prenons garde: il se trouvera, il s'en trouve déjà, des simulateurs conscients pour tenter de profiter de la marée montante. Tout ce qui paraît en voie de réussir provoque la naissance de ses exploités: déjà l'on a un certain nombre de faux-peintres, qui ont leurs faux-admirateurs. Et l'on verra aussi les spéculateurs, et la foule de ceux qui sans avoir de sensibilité ou de sympathie, se porteront du côté qui semble avoir plus d'avenir. Ceux-là sont les simples snobs, et comme leurs compagnons ils forment le cortège inévitable de tout mouvement artistique.

Depuis quelques générations, générations philistines, l'on fait mine de croire en Occident que le réel se limite à une certaine géographie pragmatique de l'expérience quotidienne, et corrélativement, que tout ce qui ne sert pas à trouver sa voie dans le monde économique et technologique n'est que dérisoire fantaisie évasive. L'excès de puissance physique dont ont disposé ces générations (excès parce qu'elles ne sont pas encore parvenues à s'y accoutumer), les ont aveuglées à tout le reste. Cependant, il y a une absurdité foncière dans notre civilisation démocratique: l'élément démocratique y est pris tellement au sérieux que l'on s'émue en criant à l'incompréhension quand la majorité du public ne semble pas devoir accepter une forme d'art. Les véritables artistes, quand ils ont pensé, n'ont jamais visé qu'à être admis d'un groupe minoritaire. A notre époque, nous exigeons comme critère de succès que l'art d'un homme soit l'art du plus grand nombre d'hommes possible. Il y a place dans toute collectivité non-totalitaire pour un art "populaire" et un art véritablement créateur, pour un art géographique et un art individualiste et expressif. Toutefois, nous sommes dans un tel état de confusion que ceux-là croient encourager un art expressif en prônant le géographisme. C'est un peu pourquoi les artistes se sentent tellement poussés à l'originalité et pourquoi la recherche occupe une si large part dans leur art. La confusion ne peut être tranchée que par la violence et l'intransigeance. D'où la nécessité des mots-d'ordre que les sentinelles se lancent dans la nuit.

Ces mots d'ordre, qui peuvent sembler aux profanes simples jeux de mots, sont à la base des disciplines qu'utilisent les artistes. Borduas, ni aucun de ses disciples, n'ont formulé d'esthétique mais on peut dire des consignes qu'ils se donnent que

ce sont des esthétiques de travail, ouvertes à l'assimilation de toutes les découvertes. Par la façon dont ils font naître cette esthétique d'une expérience de la vie, on peut également dire qu'elle devient une éthique. L'on peut d'ailleurs faire cette constatation générale que la peinture d'un groupe ou la peinture qu'admire un groupe est en étroit rapport avec son éthos. Ainsi, tenter de forcer l'acceptation de la peinture surrationnelle par toute la population, ou par cette partie qui s'occupe de peinture, ce serait faire fausse route. Cette transformation du goût dont parle Malraux se fait d'elle-même, et accompagne souvent une transformation de la conception du monde et de la vie. En ce sens, les peintres sont des prophètes, des gens extrêmement sensibles qui expriment par leurs visions ce qui plus tard paraîtra nécessaire aux autres.

Kandinsky; le premier peintre non-figuratif, prônait "la liberté entière et illimitée de l'artiste dans le choix de ses moyens à condition que cette liberté se fonde sur la nécessité intérieure que l'on appelle honnêteté". Presqu'invariablement il est possible de sentir dans une oeuvre le degré de bonne foi de l'artiste. Certains, visiblement, ne jouissent tout simplement d'aucune "nécessité intérieure", mais sont tout simplement animés par le vague désir d'être considérés comme des artistes. Il ne s'agit pas de les renvoyer pour cette raison, s'ils nous montrent des oeuvres qui se veulent surrationnelles, à leurs académies. Car des "académistes" aussi il faut exiger la preuve qu'ils sont animés par une nécessité avant d'avoir droit à être considérés comme des artistes créateurs. L'un des critiques du New York Times demandait récemment pour quelle étrange raison tous ceux qui se sentaient animés du désir de décorer quelque chose s'en prenaient invariablement à des rectangles de toile. Pourquoi ne décoquent-ils pas tout simplement des oeufs de pâques, ou des cartes de Noël, ou tous ces bibelots qu'ils préfèrent acheter fabriqués en séries, demandait-on.

Etant donné l'état de choses qui existe, la critique a une tâche à accomplir: distinguer entre les oeuvres qui ne sont que l'expression par une personne d'un simple goût collectif, laquelle personne en possédant une technique docilement apprise peut tout au plus faire un travail artisanal, et ces autres oeuvres qui sont l'expression de l'individualité d'un homme ou d'une femme possédant une technique par soi élaborée et jamais achevée. Ce serait une attitude proprement don quichottesque que de vouloir combattre pour la substitution de tous les arts répétitifs par la création véritable. L'art populaire, et répétitif, n'est un danger pour les artistes créateurs que s'il est accueilli avec des prétentions stupides. C'est cette prétention, ce manque de sens des proportions, qui doit être combattu par la critique, de sorte à rendre les gens conscients du sens du choix qu'ils font. Notre population est assez importante pour permettre la co-existence de toutes les formes d'art, à condition qu'elles ne tentent pas de se faire passer les unes pour les autres. I.e. que les gens fabriquent des calendriers mais qu'on ne les expose pas au Salon du Printemps.

François Bourgogne
L'Autorité
1er mai 1954

PAGE QUATRE

L'AUTORITÉ, 19 JUIN 1954

LA TRAHISON DES CLERCS Un critique répond à Pierre Gélinas et à Claude Picher: "Vous êtes platoniciens!"

par François BOURGOGNE

Deux idées réactionnaires au possible ont été exprimées sur une même page du dernier numéro de l'Autorité, et ce par deux de nos jeunes penseurs manichéistes participant indépendamment au fameux débat sur la peinture. D'une part, M. Claude Picher, de Québec, conclut un article (que je laisserai à d'autres de discuter) en écrivant: "Mais il faut le combattre, la seule raison serait-elle qu'il arrache l'homme à son existence quand c'est justement le contraire qu'il faut souhaiter", "Le" étant le "mouvement" qui voudrait "éduquer les gens dans l'irréalité", c'est-à-dire le mouvement surrationnel. Nous voilà en pleine République de Platon. Ce philosophe, dont on a dit avec raison que sa pensée est inséparable de l'esclavage, voulait que dans sa République idéale droit de cité soit refusé aux poètes et les musiciens tenus, sous menace du même sort, à ne faire entendre que certains modes. M. Picher voudrait à son tour voir disparaître les poètes de la peinture que sont les "abstraits" qu'il déteste tant, au profit des géomètres de l'art que sont ceux qui travaillent avec des signes admis par convention. L'idée de Platon était de conserver une éternelle stabilité à son Etat, nécessairement totalitaire. M. Picher ne semble pas avoir d'idéologie explicite, mais on sent très bien qu'il veut conserver l'ordre établi, ou qu'il juge tel. Et pour ce faire il est prêt à nous nier nos libertés. Avant de poursuivre plus loin, je voudrais cependant savoir de M. Picher quel est l'ordre auquel il tient et quelles sont des "réalités" dont il nous rabat les oreilles. Et aussi je voudrais bien savoir comment il distingue une "réalité" d'une "irréalité".

Un artiste international

Une autre voix réactionnaire est entrée dans le débat pour en arriver insidieusement à poser la question: "qu'est-ce que la peinture?". C'est M. Pierre Gélinas qui écrit cela. Il écrit également: "Dans quel voie devraient ou pourraient s'orienter nos peintres?". Voyez-vous cela? Dans un prochain chapitre, soyez-en sûr, l'ancien rédacteur du "Jour" va dialectiquement, donc irrévocablement, more geometrico, définir "ce qu'est la peinture" et indiquer à ces pauvres peintres égarés par le démon Borduas la voie du salut. Il veut, ce cher Pierre, aider les peintres à s'extirper d'un "nouvel académisme", pour les amener à brouter dans les plaines illimitées de la réalité que proposent divers ordres établis de par le monde. Déjà il montre l'oreille, il ré-

vèle ses armes. Platonicien comme Picher, il va tenter de discréditer avec une malhonnêteté systématique tous ceux qui ne sont pas de son propre formalisme. Dès ce premier article il attaque Claude Gauvreau, dont il sait qu'il ne peut démolir les arguments, en prétendant que la forme de ces arguments n'est pas dans les règles. Il jette un mépris facile sur les critiques d'art de Montréal en les identifiant entre eux et en employant des termes péjorativement chargés, comme "officiel", "bénédiction", "i La Presse". Et ce qui est beaucoup plus grave, il tente de saper le respect qu'apporte le public à des jeunes peintres courageux. Mais ses arguments ne sont que piteuses sornettes qu'il fait peine de voir dans son texte.

Encore un mot à M. Picher, qui semble avoir le retour d'Europe agressif. Avec un air supérieur, style "ont-ils jamais même entendu parler de...", il nomme un certain nombre de néoréalistes français qui peuvent être inconnus à Québec, mais qui sont familiers à quiconque visite les galeries à Montréal.

Nouvelles, bonnes et mauvaises

Ces polémiques ne doivent pas faire oublier que la vie artistique se poursuit, dans notre ville. Même, il semble que ce que l'on a l'habitude d'appeler "la saison" ne prendra pas fin. Les expositions se succèdent à un rythme régulier et des nouvelles enthousiasmantes sont chaque semaine annoncées. Quand on lira ceci, un M. Smith, représentant de la National Art Foundation, sera probablement arrivé à Montréal, dans le but de réunir une collection de peintures canadiennes pour montrer aux Américains où en est l'art au Canada. Si la chose est bien menée, il se peut que ce soit un événement déterminant dans la vie de notre peinture.

En outre l'on apprenait la semaine précédente que M. John Steegmann, directeur du Musée des Beaux-Arts, avait, à la suite de l'exposition La Matière chante, demandé à Claude Gauvreau d'organiser pour février prochain une exposition de peinture surrationnelle. Les peintres à participer seront choisis par M. Gauvreau et, extraordinaire concession de la part du Musée, les tableaux seront choisis par un petit comité qui se rendra dans les ateliers des peintres.

D'autre part, l'on apprenait une nouvelle moins plaisante. Le mar-

chand de whisky Bronfman a apparemment l'impression que l'exécration collection de croutes qu'il a envoyée de par le monde a été un succès. Et il veut maintenant en former une autre de ce genre! A nouveau, c'est un soi-disant peintre à la tête d'une organisation prétendant contrôler la situation artistique au pays qui est le conseiller artistique de l'illustre maison. La tournée de la première collection Seagram n'a fait que du tort à la peinture canadienne partout où elle est allée.

Permettra-t-on à un second scandale de ce genre de se produire? Ce ne seront sûrement pas des membres du gouvernement qui y feront quelque chose, à en juger par leur comportement de faquins et de valets lors de l'apparition de la "Collection des Villes canadiennes" dans diverses capitales. D'ailleurs, l'on a eu une manifestation de ceci quand la collection a été montrée à Montréal. Tous les vassaux de M. Bronfman, tous ceux qui lui sont liés par les liens indissolubles de la bourse s'y trouvaient pour manifester leur reconnaissance à leur maître. Et il y avait là un millier de "personnalités de marque". Souligons-le, la maison Bronfman, ne recherche que de la publicité pour ses bouteilles, et pour le commercialisme canadien. Il n'est nullement question d'aider les arts ou les artistes. (Ces ingrats personnages, ne suffit-il pas qu'on leur ait payé mille dollars?) Il me semble que les artistes authentiques devraient se refuser à ce genre de prostitution.

François Bourgogne
L'Autorité, 19 juin 1954



Fernand Leduc
Sans-titre, 1954
huile sur toile

(73 cm x 91,5 cm)
coll. Musée d'art
contemporain

UN APERÇU RATIONNEL DE NOTRE PEINTURE

Dans une époque bouleversée et inquiète, où il n'y a plus guère de symbolique qui permette une réelle communion des individus et des groupes, le travail des artistes créateurs prend facilement l'allure d'une recherche de l'absolu. Et cette recherche, forcément, ne peut pas avoir un caractère public. Car l'absence d'une symbolique par laquelle la communion puisse s'établir à pour corollaire ceci: le public ne demande rien des peintres, de façon cohérente. Les peintres ne peuvent pas, dans leur travail, répondre à une demande inexistante, ou tout au plus, à une demande amorphe ils répondent par une peinture de caractère correspondante. Toutefois, il est une chose qui peut être exigée, et qui est nécessaire tant pour rendre justice aux peintres que par respect pour le public, les expositions doivent d'être présentées de sorte à amorcer un dialogue. Elles doivent avoir un sens qui rende intelligible, sinon les styles eux-mêmes, du moins le fait qu'ils existent.

Vraisemblablement, ce serait le rôle d'une institution publique telle notre Musée que d'accomplir ce travail de portée éducative. Ainsi, le Salon du printemps devrait être organisé en ce sens: montrer à un public amateur mais pas nécessairement connaisseur d'art ce qui se fait à Montréal, lui permettre de comprendre l'acheminement des tendances, et surtout lui montrer que la peinture ne s'apprécie pas pour son contenu imagier. Mais pour cela il faut un Salon organisé de telle sorte que les artistes ne se sentent pas déshonorés d'y soumettre et d'y exposer leurs oeuvres. Un salon doit être représentatif de quelque chose d'autre que l'anarchie, l'arbitraire et l'esprit de concession.

La semaine de la peinture

Seulement, il ne suffit pas de rouspéter éternellement. Si le Salon du Printemps, selon nombre d'artistes, d'amateurs et de critiques, ne convient pas à ce que l'on en attend, cela n'indique-t-il pas l'opportunité d'une initiative à prendre? Organiser une manifestation qui supplée à cette défection serait dans l'ordre. Or précisément, la manifestation en question a pris forme, spontanément, ces derniers jours. Trois expositions ayant des thèmes bien précis ont été placées sous le vocable de "La Semaine de la jeune peinture". C'est le moment pour ceux qui se plaignent de la confusion habituelle des expositions collectives de rectifier les jugements également confus qu'ils en apportent.



Cette présentation, a tous les avantages d'un énoncé clair et concis. A la galerie Agnès Lefort on pourra dès mercredi le 9 février voir les oeuvres de deux jeunes peintres de Québec, Claude Piché et Edmond Alleyn, qui veulent réhabiliter la peinture figurative. Deux jours plus tard, on pourra visiter, à la salle d'exposition de l'Echourie, à la première exposition importante du groupe des Plasticiens, quatre peintres de Montréal, dont les tableaux non-figuratifs ne relèvent directement selon eux, que de soucis plastiques. Ce même jour on pourra se rendre aux galeries XII et XIII du Musée des Beaux-Arts pour y visiter l'exposition "Espace 55" qui présente douze peintres non-figuratifs, allant de l'automatisme à l'abstraction expressionniste et spatiale.

Il faudrait aussi ajouter à ce petit pèlerinage artistique, que nous recommandons, l'exposition du Art Workshop, à la Bibliothèque juive sise rue Esplanade au coin de Mont-Royal. Là on pourra voir des oeuvres d'une autre tendance encore, celle de l'expressionnisme figuratif; les peintres de ce groupe s'attachent surtout à la description d'une émotion devant un paysage ou un spectacle ou encore à transmettre par de moyens plastiques un jugement ému porté sur la société. Cette exposition-ci débutera samedi prochain, pour se poursuivre jusqu'au 10 février seulement. D'autre part l'on aura deux pleines semaines pour visiter les expos du Musée et de la galerie Lefort et trois semaines pour celle de l'Echourie.

L'on entend dire de part et d'autre que l'art contemporain, n'apporte rien à personne. Mais l'on sait pertinemment que la presque totalité des gens qui parlent de cette façon ne font pas le moindre effort pour apprendre ce qu'est l'art contemporain. Voici, on en a l'occasion, le chemin est tout tracé. Visitez quatre expositions, où sont représentés plus de vingt peintres, et ne vous gênez pas de laisser connaître vos impressions.

Ces expositions ne couvrent que partiellement le travail significatif des peintres locaux. Mais si la réaction publique à cette manifestation est assez bonne, les responsables promettent d'en organiser une de beaucoup plus grande envergure la saison prochaine. Ils croient que nos concitoyens ont dans l'ensemble assez de maturité pour accepter de se confronter avec le travail de nos artistes, peintres et sculpteurs, et aussi pour s'interroger s'il n'y aurait pas lieu de donner un rôle dans la vie collective à l'art vivant.

R. de Repentigny
La Presse
11 juin 1955

EN ATTENDANT DES MURS A PEINDRE

L'ouverture d'une nouvelle galerie à Montréal, c'est un événement, au même titre, pour ceux qui s'intéressent de près ou de loin à la peinture, que celle d'un nouveau théâtre... s'il en existait déjà d'autres. Et quand cette galerie est fondée par un jeune peintre annonçant qu'il consacrera sa galerie uniquement à des expositions de ce qui passe pour être la peinture "d'avant-garde", cela est bouleversant. D'une part c'est ce que l'on souhaite depuis des années, et d'autre part c'est une aventure à la taille de celles où les peintres eux-mêmes sont depuis longtemps engagés. Une aventure culturelle qui sera appelée à jouer un rôle d'autant plus important que nous n'avons à Montréal aucune collection publique d'oeuvres de ceux de nos artistes qui sont les seul(e)s recherchés par les visiteurs étrangers et quand des expositions collectives sont organisées dans les capitales artistiques du monde.

La galerie l'Actuelle aura à affronter maints graves problèmes, dont ceux qui font obstacle aux projets les plus généreux, les plus urgents, et qui ont nuit à maintes autres initiatives du genre dans notre ville où les arts sont considérés comme chose secondaire ou simplement divertissante par la majeure partie de cette partie de la population qu'attirent les choses artistiques. Espérons seulement que la galerie pourra maintenir sa formule exigeante, dont le fondateur, le peintre Guido Molinari, nous donnait les prémices il y a deux semaines sur cette page.

L'exposition organisée pour le lancement donne un aperçu assez complet de ce que font nos peintres non-figuratifs. En vedette, si l'on peut dire, sont trois oeuvres de Jean-Paul Riopelle, soit deux aquarelles et une huile, faites peu avant son départ pour l'Europe il y a neuf ans. Les aquarelles ont une sorte de délicatesse et de raffinement aussi expressif qu'une belle calligraphie. La lumière et l'air meublent ces grêles structures dont l'allure rappelle certains objets surréalistes. C'est encore de la peinture apparentée à la représentation classique, en somme, de même que

le tableau dont les effusions de couleur s'apouient sur un squelette de noirs. Etait-ce conscient ou non, je ne sais, mais Riopelle employait déjà à cette époque, sans guère les mettre en évidence, des procédés que Jackson Pollock a rendu célèbres depuis.

Plusieurs autres tableaux de cette exposition ont déjà été montrés et critiqués, soit ceux de Borduas, Leduc, Mousseau, Gauvreau, Jauran, Ewen, Comtois, Emond, Jérôme, Lajoie, Blair. De nouvelles oeuvres comme celles de Belzile, Bourassa, Molinari, Toupin, Goguen, Tousignant et Letendre montrent que nos jeunes peintres, tout en travaillant à un perpétuel renouvellement, demeurent fidèles à leurs conceptions propres et organiques de la peinture. Ceux qui parlent de "mode", et impliquent un manque de sincérité devant de telles oeuvres font une injure grave à des gens qui plus que tous n'hésitent pas à se livrer eux-mêmes au jugement de leurs contemporains.

Qui aborderait par cette exposition notre peinture "d'avant-garde" pourrait en conclure qu'actuellement nos jeunes peintres cherchent avant tout les moyens de s'affirmer avec concision, fermeté et clarté. Dans des oeuvres aussi différentes que celles de Leduc, Belzile et Jérôme l'on retrouve cette tendance, également présente, sur un ton plus vociférant, dans les tableaux de Molinari, Tousignant et Rita Letendre. Ce que ceux-ci gagnent en force sur les autres, ils le perdent cependant en contrôle. Les aquarelles de Borduas et Lajoie aussi ont cette franchise d'affirmation, avec en plus un élément qui fait penser à la poésie du Grand Siècle. Cette dernière qualité est palpable dans les tableaux de Comtois et Bourassa, ainsi que chez Toupin, quoique chez ce dernier le romantisme est plus contemplatif que scrutateur. Le tableau de Goguen, premier que ce peintre expose, appartient à la lignée "informelle" et présente une sorte de chaos acide, d'où l'on s'attend à voir le peintre extraire des êtres nouveaux.

On constate à nouveau dans cette exposition ce qui a été manifeste dans de précédentes, cette saison: que nos peintres tendent vers une sorte de maturité de style, qui ne laisse place en apparence qu'aux valeurs plastiques. L'énoncé direct d'un sentiment, d'une révolte, d'une attitude, est de moins en moins recherché, en somme, et malgré que le public n'ait pas encore été amené à confirmer leurs réalisations par l'enthousiasme, les peintres sont de plus en plus assurés dans la validité de leur travail par les réponses qu'ils provoquent sans cesse partout à tra-

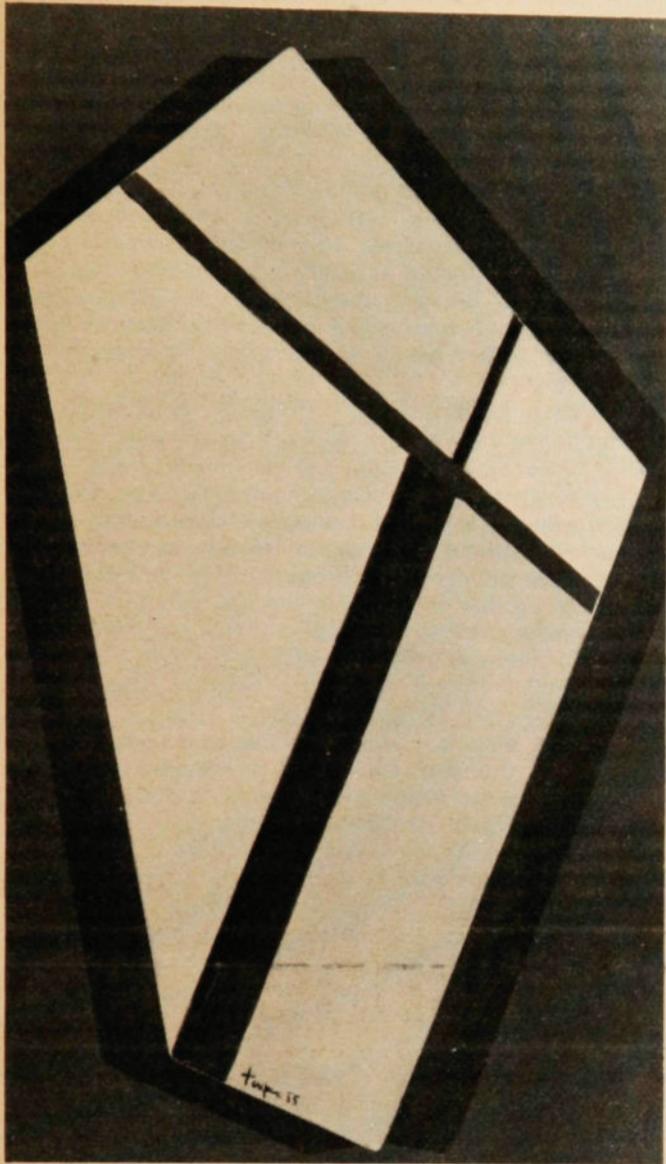
vers le monde. Il existe une sorte de république des peintres analogue au petit monde des amateurs de radio qui possèdent leurs propres transmetteurs. Etant données les lois, ou les moeurs, selon le cas, ils ne peuvent que s'entendre entre eux, mais leurs recherches n'en demeurent souvent pas moins lourdes de conséquences pour les collectivités dont ils font partie.

R. de Repentigny
La Presse
11 juin 1955

LES PLASTICIENS A L'ECHOURIE 54 OUEST, AVENUE DES PINS		BELZILE JAURAN JEROME TOUPIN
EXPOSITION PEINTURES 10 FEV. AU 2 MARS 1955	INVITATION VERNISSAGE 10 FEVRIER A 9 HEURES	

TOUPIN, BELZILE ET BOWLES

Ceux qui ont l'habitude de la peinture contemporaine ne seront pas trop surpris de constater quelles transformations les deux peintres Louis Belzile et Fernand Toupin ont fait subir au support conventionnel du tableau. Précisément, il devient un non-sens, surtout, dans le cas du dernier, de parler d'un "support" du tableau; ce support n'est plus ce qui détermine



Fernand Toupin
Sans-titre, 1955

huile sur bois
coll. Louis Belzile

la disposition des éléments chromatiques et linéaires, mais au contraire il est déterminé par eux, il devient une conséquence du procédé en quoi consiste la composition. C'est en quelque sorte une nouvelle dimension qui est ajoutée par les deux peintres, et qui pourrait éventuellement prendre la place de la "profondeur". Car si l'espace illusoire est maintenant abandonné par beaucoup de peintres, du moins comme recherche consciente, cela ne va pas sans créer certaine confusion, la plupart des éléments qui servaient à créer l'illusion étant conservés.

En ce sens donc la peinture de Fernand Toupin présente une rupture beaucoup plus radicale avec la recherche "représentative" que ces peintures où les artistes concentrent tous leurs efforts à développer des "surfaces", par la texture ou la fragmentation des éléments, ou encore en ayant recours à des phénomènes physiques élémentaires comme les coulages. En abandonnant le rectangle, qui est le cadre de référence de la physique "traditionnelle", Toupin cesse de décrire des événements, il passe à la création d'objets.

Ce n'est pas la première fois qu'un peintre abandonne le rectangle. Mondrian a fait des tableaux lozangiques, les cubistes ont souvent travaillé dans l'ovale, les "anciens", ont fréquemment adopté des formes non-géométriques adaptant le support à un mur particulièrement découpé. Matisse a fait plusieurs panneaux adaptés à des architectures spéciales. A Montréal, deux jeunes peintres, Truchon et Molinari, ont récemment montré, l'un, des aquarelles et l'autre, des dessins sur des supports circulaires.

Belzile s'est attaqué à la forme du support afin de résoudre certains problèmes intérieurs à ses tableaux; du moins est-ce là ce que laisse paraître le résultat. Il s'en tient à un polygone à quatre côtés, mais en forme de trapèze, directe ou inversé, et plus ou moins régulier. L'on voit facilement que la variation de la largeur du tableau permet de répéter des alternances de formes et bâtonnets, plus ou moins contournés et d'une gamme limitée de couleurs sans pour autant tomber dans la monotonie. Dans un tableau comme celui reproduit ci-haut, cela a pour résultat une élégance altière. Par contre, dans de plus petits tableaux où la structure est plus précise, la forme irrégulière du support semble fort peu nécessaire.

Belzile a conservé dans ces tableaux la texture grugée, rocaillieuse, qui est sa marque personnelle depuis quelques années. Cette riche texture lui permet de traiter ses éléments formels avec beaucoup de liberté par rapport à la rigueur géométrique. Concurremment, il peut user de couleurs somptueuses, et introduire dans ses tableaux une note de sensualité sonore. L'on va d'une extrême froideur dans une "Formelibre", à dominance bleue, à une chaleur tropicale dans des tableaux où le noir et le rouge sont en parfait accord. Ajoutons qu'en traitant plus largement ses surfaces, il s'est rapproché de la générosité d'un Nicolas de Staël.

L'austérité de la technique de Toupin introduit dans l'exposition une sorte de contrepoint. Ce peintre, qui travaillait auparavant en valeurs sombres très rapprochées, a cependant introduit des contrastes tranchés dans ses œuvres. L'on remarquera toutefois que les tableaux les plus anciens de la série exposée — réalisée depuis le début de l'automne — comporte beaucoup plus d'effets de clair obscur que les derniers. Les tableaux les plus récents sont en effet ceux où les valeurs d'aplats se rapprochent de plus en plus du blanc, alors que les sombres deviennent purement linéaires.

La caractéristique la plus frappante de ces tableaux, leurs formes polygonales irrégulières à cinq côtés ou plus, se ré-

vèle de moins en moins arbitraire à mesure que Toupin accroît la maîtrise de ses nouveaux moyens. Le partage de la surface en quadrants peut créer une illusion de mouvement, mais dans les deux derniers tableaux en blancs et beiges ou gris, il parvient à fixer ses plans et à donner à ses lignes une solidité qui nous les montre de même nature que la ligne idéale qui sépare le tableau du mur.

Le mur. Ce mot lancé, il faut dire immédiatement que ces tableaux ne sont pas pensables indépendamment d'un mur qui les isole. Plus encore que les tableaux d'un autre "plasticien", Jean-Paul Jérôme dont il était question ici il y a quelques mois, ceux de Toupin prennent possession d'un mur et ne supportent guère de voisinages. On le constate d'ailleurs à l'Actuelle où, malgré un accrochage très soigné, les tableaux se nuisent réciproquement.

Il faut voir en ceci un signe. C'est que les tableaux ne sont plus des objets qui permettent de décorer un appartement d'allure hétéroclite. La peinture devient monumentale, en ce sens qu'elle se veut non plus un trophée de plus pour nos huttes, mais le visage de nos habitats. Elle a pour emploi d'établir un rapport entre les vivants et leur milieu produit d'une industrie de plus en plus artificielle, c'est-à-dire humaine.

Ce ne sont pas de telles réflexions qui conduisent des peintres comme Toupin et Belzile. Pour eux, au contraire, leurs recherches représentent la libération progressive de conventions de travail dont le sens n'est plus opérant. Mais, ce faisant, ils répondent — même si par la suite des circonstances on ne semble pas pressé de le reconnaître — à des besoins pressants d'une cité sans visage. Ces besoins, eux, du moins, les sentent.

A la galerie Agnès Lefort, on retrouve cette semaine un peintre new-yorkais d'origine canadienne, Rowell Bowles, qui avait exposé au même endroit l'an dernier. Plus que l'an dernier encore, Bowles fait dans certains tableaux l'usage d'une technique fort proche de celle de Borduas, mais où la couleur, comme dans "Gothique", est fiévreuse et remplace le blanc de Borduas. Cependant, Bowles n'est pas tellement à son aise dans ces tableaux où l'espace illusoire doit avoir un minimum d'importance et surtout ne pas se laisser préciser. Par exemple, il y introduit des hachures orientées qui donnent une allure de structure en mouvement à certaines parties du tableau. Or ce mouvement au sein d'une opacité de matière a le don de m'irriter, comme un paradoxe.

Bowles est plus à son aise dans des tableaux plus proches de la représentation. "Night Watch" (La ronde de nuit), sans avoir de rapport avec le tableau de Rembrandt, évoque l'atmosphère de la nuit et fait penser à des ballets classiques, comme la scène du cimetière de "Gisèle". Ce tableau, et quelques autres qui montrent de fines antennes érectiles, aux filaments flottant dans une onde qui n'est ni l'air, ni l'eau, sont semble-t-il, dérivés par le peintre de sa contemplation des horizons hérissés de la métropole américaine. Bowles, vu sous ce jour, se montre un peintre plus lyrique que plasticien.

Sans doute réussit-il de fines harmonies, mais cela ne suffit pas à cacher la banalité de ses effets d'éclairage. Sa peinture la plus réussie a une sorte d'élégance fin de siècle, tandis que ses tableaux plus osés, où il s'est jeté dans le bain des tendances plus remarquées à New-York, sont d'un aspect contracté, sorte de cri qui ne parvient pas à trouver sa note juste.

R. de Repentigny
La Presse
11 février 1956

UN PREMIER SALON NON-FIGURATIF

On ne peut trop attirer l'attention sur l'importance que peut avoir la présentation par un service municipal, le Service des Parcs, de l'exposition des "non-figuratifs" à l'Île Ste-Hélène. Cela doit faire époque et marquer un nouveau degré de maturité dans la conscience des choses artistiques à Montréal. Le rêve d'un musée municipal en semble d'autant plus proche d'une réalisation possible. En attendant, la salle de l'Hélène de Champlain remplit son rôle avec une élégance qui dépasse ce que l'on en pouvait attendre. Les tableaux sont en effet mis en évidence d'une façon qui n'avait jamais encore été possible dans les diverses autres salles de fortune où les mêmes groupes de peintres avaient exposé. Les tableaux en prennent même un tout autre aspect, perdant une part de leur idiosyncrasie à l'avantage d'un certain "style" encore malaisé à définir.

Dans une exposition de ce genre, où les exposants ont eux-mêmes choisi les œuvres qu'ils allaient exposer, un certain nombre de tableaux ont valeur de programme.

En ce sens qu'ils mettent en évidence avec clarté quelques préoccupations majeures des artistes. L'accrochage soigné réalisé par un comité formé de Mousseau, Molinari et Giguère permet à chaque artiste de se manifester pleinement.

Le grand tableau de Fernand Leduc, "Module géodésique", dont le titre même indique assez le caractère à la fois intellectuel et tellurique de cette peinture "plasticienne", comporte un jeu de diagonales s'interrompant les unes les autres, des parallèles relatives qui s'entrecroisent, créant une tension que les surfaces colorées transforment en pressions lumineuses.

"Les lignes qui deviennent barres" de Mousseau, à l'autre extrémité de la piste, est un tableau aux rythmes puissants. Des alternances de colonnes rouges, noires et mauves ont une vitalité presque opprimante. Un large cadre noir semble destiné à placer le tableau dans une perspective qui nous met en garde d'y méconnaître les qualités dramatiques.

L'on peut de là passer à un autre extrême, "L'aspect fugitif" de Jean-Paul Jérôme, également traité en colonnes. Ce ne sont plus les couleurs qui alternent ici, mais nettement les valeurs. Alors que Mousseau peut utiliser pour les variations locales sa pâte accidentée, Jérôme, qui peint en aplat, se voit amené à moduler en arcs et en angles ses colonnes. Le problème n'est pas entièrement résolu, si l'on constate que certains contrastes très vibrants n'ont pas leur complément ailleurs dans le tableau. Le rythme s'en trouve brisé.

Deux autres grands tableaux attirent particulièrement l'attention. Ce sont ceux de Guido Molinari et de Claude Tousignant, qui tous deux travaillent non à l'huile avec les nouvelles peintures à base de plastique, matières qui appellent d'elles-mêmes les vastes surfaces. Audaces d'ordre purement plastique, ces tableaux très simplifiés signifient assez bien à quel point les jeunes peintres sont lancés dans un mouvement les éloignant de plus en plus de la peinture anecdotique.

"L'abstraction" de Molinari a plus de sûreté et d'équilibre que la plupart des œuvres exposées et sa "simplicité" peut bouleverser ceux qui n'ont jamais vu les travaux similaires de Kline, aux E.-U. Quant au tableau de Tousignant, sa ressemblance avec le tableau de Francis récemment exposé demande de réserver les commentaires pour des exemples d'une assimilation plus poussée.

Le tableau à dominance rouge de Jean McEwen laisse voir une semblable orientation américaine, mais ici la surface extrêmement variée et nerveuse nous fait oublier l'allure décorative qui pourrait être rapprochée au tableau. C'est une peinture qui s'entoure d'une zone de silence, où une ou deux taches de jaune et une indéfinie marge blanche viennent à peine jeter une onde rapidement amortie.

Pour boucler le cercle, l'on peut revenir au tableau mondrianesque de Fernand Toupin, idéalement mis en évidence sur les panneaux recouverts de jute. Tableau-objet idéal, où les tensions des surfaces impeccables comme celles d'objets machinés sont mises en évidence par des cloisons arquées les unes contre les autres.

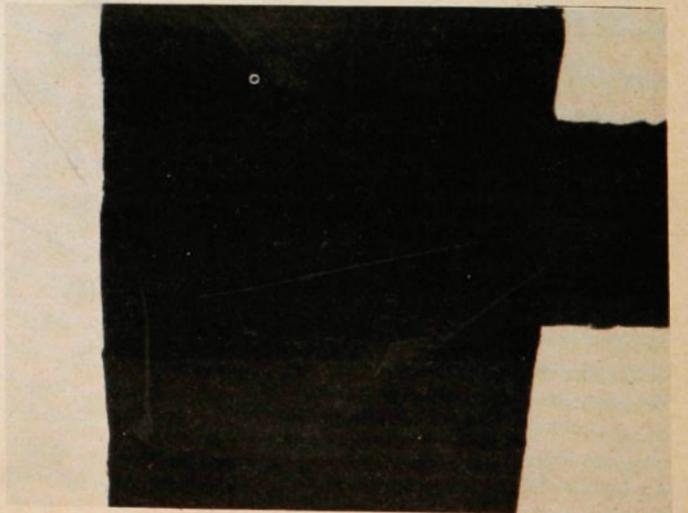
Les tableaux de Louis Belzile, juxtaposés à ceux de Toupin par suite de l'analogie dans la forme irrégulière, montrent par leurs rythmes et leur matière accidentée une parenté avec ceux de Mousseau. Cependant, autant chez celui-ci les rythmes veulent exagérer, autant chez Belzile ils suggèrent le repos. Aucune forme chez Belzile ne penche sur le vide, et l'irrégularité du polygone est là pour préciser que le tableau n'est pas une fenêtre ouverte sur un monde fantastique.

Dans un même monde de raffinement, de concision, on trouve les deux œuvres de Jean-Pierre Beaudin. Ce sont des graphismes, et comme tels plus proches de "l'image" que la plupart des tableaux dont il est question ici, mais la simplicité des moyens, les formes d'une perfection fabriquée, en font les signes d'un travail épuré de tout romantisme. Beaudin fait partie d'une nouvelle génération de jeunes artistes qui savent travailler sans autres soucis que ceux du présent tourné vers

l'avenir. C'est-à-dire qu'ils n'éprouvent plus le besoin de traduire, mais bien plutôt celui de créer.

Il suffira pour aujourd'hui de parler aussi de la "Structure vivante" de Pierre Bourassa, qui étend ses antennes recourbées sur elles-mêmes à travers le centre de l'exposition, comme une idée à la recherche de sa substance. Quoiqu'elle ne soit pas parfaitement visible de partout, surtout devant les parties plus obscures de la salle, cette construction en tiges de fer noires a une présence qui compense largement les difficultés que l'on peut avoir à la saisir dans son ensemble.

R. de Repentigny
La Presse
3 mars 1956

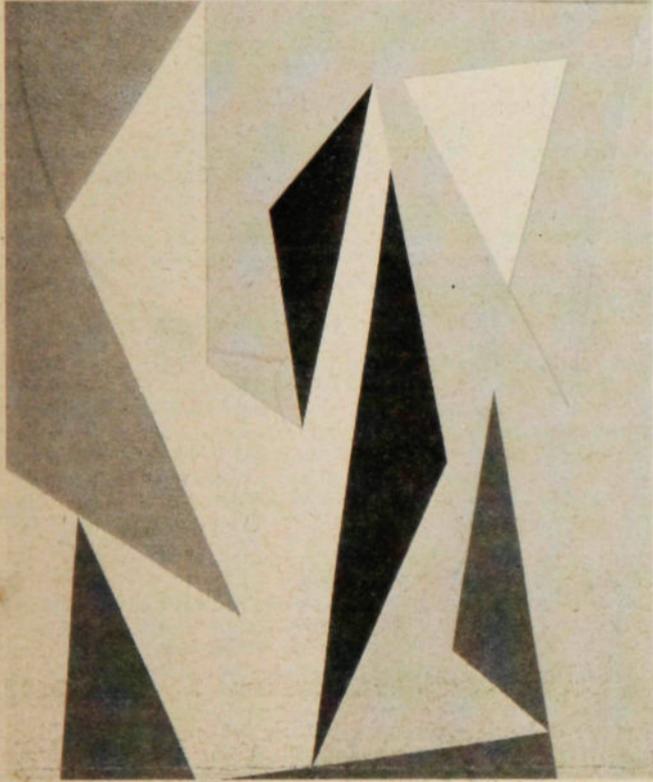


Guido Molinari
Abstraction 1955

Email sur toile
120,7 cm x 151,7 cm

L'EXPOSITION DE FERNAND LEDUC

L'exposition de Fernand Leduc, à la galerie l'Actuelle, est une de celles qui marquent un point à la fois dans le travail d'un peintre et dans l'évolution locale de la peinture. Leduc y montre pour la première fois un ensemble important de ses tableaux peints en à plats, à formes bien déterminées. Si nous y perdons le chatoiement des formes flottantes, d'autre part nous y gagnons une fête des couleurs, avec harmonies graves et stridentes aiguës, le peintre semblant prendre plaisir à courir d'une extrémité de la gamme à l'autre. Il y a quelque abnégation de la part de Leduc à travailler dans ce sens, car il s'y montre manifestement moins original, moins individuel que dans d'autres tableaux, plus anciens. Mais n'y a-t-il pas quelque héroïsme et beaucoup de générosité,



Fernand Leduc
Delta 1957

h.t.
91,5 cm x 76,5 cm

en cela? Voici un peintre qui, maître de ses moyens, en pleine carrière, opte soudain pour des moyens neufs pour lui, où même son attitude envers la peinture se trouve mise en question.

Cette révolution profonde est liée à un changement dans l'attitude de nombre d'artistes envers la collectivité; par conséquent elle est empreinte de pessimisme, ou plutôt de regret, comme tout départ. Elle est aussi le signe d'une fermeté d'intention heureuse; on ne veut pas reprendre sans cesse le même rêve, mais plutôt en prolonger le sens dans la vie collective.

Un signe palpable de ceci est l'oeuvre de collaboration que Leduc expose, la tapisserie dont il a confié l'exécution à Mariette Rousseau. La matière ici offre à l'artiste une résistance d'autant plus grande qu'il doit en confier l'exécution à une autre artiste.

La collaboration a été heureuse car le peintre a trouvé précisément les formes repliées sur elles-mêmes, exigées par la tapisserie, qui doit, selon une conception acceptée, ne contenir aucune référence à un volume. Le "motif" de la tapisserie est ici lisible indépendamment de toute référence extérieure, au moins d'ordre spatial. L'exécution a légèrement gauchi les formes, mais cela est d'autant plus heureux que tout rapport avec les tableaux, et leur extrême précision se trouve éliminée. La grosse laine, avec les irrégularités qu'elle introduit dans les contours est spécifiée encore par le brossage.

L'exposition comprend quelques petits tableaux intermédiaires entre les actuels tableaux "plasticiens" et les oeuvres d'allure plus impressionnante que Leduc exposait depuis trois ou quatre ans. Le premier tableau à contours précis, petit objet de grande beauté, est également là, sous le titre "Equivalence". D'un seul coup, il montre la recherche et la découverte d'un équilibre des formes et des tons. Peinture sereine.

Par la suite le peintre s'est attaqué à des inventions plus ambitieuses, où l'on sent une indécision. S'agit-il d'une architecture, rigoureuse, sans failles, unique, valide en elle-même, ou d'une vision géométrisée? Dans des tableaux comme "Croisière aux quatre coins du monde", "Drôlatique", "Parallèle" et plusieurs autres, seule l'exécution est nettement soumise à un esprit de géométrie, le choix des formes montrant une complaisance pour telle forme, telle couleur, qui amoindrit l'unité du tableau.

En somme, Leduc s'est laissé aller dans ces tableaux

à des "anecdotes" abstraites. Le projet est donc demeuré automatiste, alors que la réalisation est nettement plastique. Ainsi les contrastes, les rencontres de valeurs, les juxtapositions de couleurs vibratoires sont ménagés avec assurance, tandis que les formes prêtent des malentendus. Dans le tableau intitulé "Delta", le plus proche d'une "transfiguration" naturaliste, les plans s'échappent en perspectives; on ne peut devant ce tableau oublier les "abstractions à partir de paysages urbains" de Lawren Harris.

"Rencontre", le tableau voisin du précédent, est d'une beauté éclatante. Mais là des éléments d'un grand intérêt sont sertis dans une ambiance, comme s'il s'agissait d'une nature-morte.

Un tableau comme le grand "Psaume" aux formes arrondies, ou le sévère "Affrontailles", tout en rectangles, sont plus rapprochés de cette unité plastique qui est une des qualités de la peinture géométrique. Là, aucune hiérarchie. S'il y a mouvement, ce n'est pas d'un objet sur un fond, mais d'une machine où tout est fonction. "Orbe excentrique" répond assez littéralement à cette exigence.

Dans deux peintures à la caséine(s) (médium qui en passant donne d'excellents résultats pour la peinture en à plate), "Pôle de fascination" et "Etoile du matin", Leduc retrouve cette unité plastique en forçant en quelque sorte le jeu des formes. La complaisance se dissout ici dans une floraison d'une telle complexité que chaque élément devient anonyme, ou presque. D'où un rythme intense, qui produit un mouvement animant l'ensemble. Des tableaux comme "Croisière" ou le fascinant "Diamantaire" sont des objets poétiques qui par leur force et leur concision nous font passer dans un autre domaine, pas très éloigné de celui d'un Miro.

Il semble, d'après cette exposition, que Leduc tend à partager son travail en deux, d'un côté recherchant une peinture monumentalement décorative (ce dernier mot, quel'emploi qu'en fasse de mauvais esprits, et quelque honte qu'en ait la plupart des peintres, n'est pas injurieux), et d'autre part se plaisant à de poétiques anecdotes géométriques. Le peintre se trouvera véritablement, je crois quand il parviendra à dépasser ces deux tendances, qui peuvent fort bien coexister, mais non cohabiter.

R. de Repentigny
La Presse
23 octobre 1956

L'ART ABSTRAIT EN FORCE AU MUSÉE

Dans une exposition de groupe qui revient régulièrement comme celle des peintres non-figuratifs de Montréal, l'on peut prendre en quelque sorte la température d'un milieu artistique. Or si l'on compare l'exposition qui a lieu en ce moment au Musée à celle de l'île Ste-Hélène à pareille date l'an dernier et à d'autres expositions précédentes, l'on constate chez plusieurs peintres un réel affermissement, une plus grande maturité, ou au moins un travail plus cohérent. Ce qui est le cas surtout chez Ewen, Toupin, Tremblay, Dumouchel et McEwen. Quelques-uns, après diverses audaces et expériences, font un retour en arrière pour s'assurer de leurs moyens — comme Belzile, Landsley, Molinari. D'autres, à en croire leur choix de tableaux, paraissent hésiter au bord d'une importante évolution — tels Letendre, Truchon, Leduc et Bellefleur.

D'autres encore ne semblent pas donner "plein rendement" — ils font du sur place, malheureusement (c'est ici que le critique se rappelle que ses éloges surtout sont appréciés...).

Donc je trouve que se répètent inutilement des artistes comme Mousseau, Comtois, Jamin, Raymond. Cela vaut d'être signalé, parce que leur peinture semble s'anémier, ce qui est très grave. Chez un tel, c'est parce qu'il ne peint pas assez, chez un autre, c'est qu'il se confine trop à une formule.

Parmi les "nouveaux" exposants, pas d'oeuvres très fortes, mais de l'homogénéité au moins chez Soucy et Maltais; Bertrand et Masse en sont encore à des essais préliminaires.

Manque d'ampleur ou timidité sont comme lors de la dernière exposition dans les travaux de Goguen, Simard et Webber. Leur peinture est-elle un monde tellement privé qu'ils n'y veulent rien laisser paraître d'aventureux?

Quelques-uns doivent être pris isolément Giguère, égal à lui-même. Jérôme, se livrant à des expériences dont on ne connaît pas encore de conclusion. Blair, qui montre un tableau déjà vu. Tousignant, guère assez personnel. Millet, toujours maître de sa composition du premier coup. Pervouchine, qui nous reporte à une autre époque.

Bien que n'oubliant pas que si cette Association organise des expositions, ce n'est pas pour montrer des manifestations qualitativement supérieures, mais bien pour que tous (ou à peu près tous) les aspects de l'art non-figuratif soient amenés devant le public, cela n'empêche pas la critique de souligner l'importance de certaines oeuvres. Importance qui ne se mesure pas tellement à mon avis, à la trouvaille plus ou moins bien exploitée qu'à une sorte d'unicité de l'oeuvre et de l'artiste dont peut témoigner un tableau.

Alors, l'on assiste en quelque sorte à des "moments" de notre vie artistique. Un tel moment est le tableau de Fernand Toupin, qui a réussi une synthèse idéale de plusieurs tentatives anciennes. La multiplicité des surfaces crée elle-même une unité, comme dans les grands tableaux de Riopelle, alors que les grandes lignes harmonieuses amenées par de simples changements de couleurs déterminent un mouvement purement intérieur au tableau. Le titre même, "Contact 121", évoque un circuit fermé d'où aucune énergie ne se perd.

Un autre tableau plasticien, "Le pèlerin" de Fernand Leduc, atteint à un caractère monumental. C'est le meilleur tableau de Leduc depuis sa "Lune de miel", maintenant à la Galerie Nationale. Alors que le tableau de Toupin a surtout pour lui la perfection de la forme et la qualité du ton, celui de Leduc a la vibration riche de la couleur saturée et l'espace dramatique d'une architecture fonction-

nelle. Son autre tableau, ou une forme noire ronge le centre, manque trop d'équilibre.

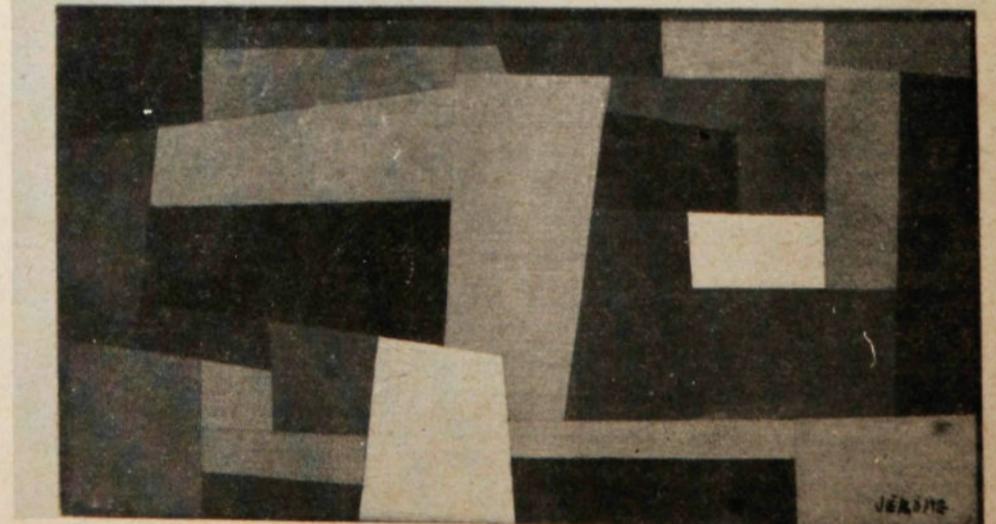
Un autre bel exemple de la sensibilité pour l'équilibre et pour le rôle des contrastes nous est apporté par le photomontage de Robert Millet, dont le caractère monumental (lui aussi) est ramené à temps à de justes proportions par des éléments plus graphiques, légèrement humoristiques.

Chez Rita Legendre, il semblerait que l'on assiste à la transformation d'une manière courante en un style, ou plutôt en une écriture. L'effet chromatique de son tableau est intéressant, mais une hésitation dans l'orientation des formes autour d'un centre commun laisse perplexe. Sans doute a-t-elle craint à un certain moment de tomber dans le "moment décoratif" — mais il fallait alors éviter cette fuite concentrique.

Un tableau de Bellefleur, "Laetitia", où l'artiste s'est débarrassé du magma dans lequel il insère habituellement ses couleurs vives, nous permet de respirer. Les mêmes formes, ainsi libérées, deviennent des espaces variés, lumineux malgré un brouillard animé de toutes les possibilités de voyages fantastiques que l'on y peut faire.

Nous parlerons un autre jour de quelques oeuvres par d'autres exposants. Remarquons immédiatement l'efficacité de l'accrochage et l'amélioration apportée à la visibilité des tableaux par le papier blanc qui cache la couleur peu propice des murs.

R. de Repentigny
La Presse
23 février 1957



Jean-Paul Jérôme
Sans-titre h.t.

LA NOUVELLE PEINTURE



Franz Kline
Hazelton 1957
h.t.
130,5 cm x 197,2 cm

Le Musée d'art moderne de New York vient de mettre en vue une exposition importante intitulée "La nouvelle peinture américaine", montrée au cours des derniers dix-huit mois dans huit grandes villes européennes, y soulevant un flot de commentaires. Cette exposition, que j'ai visitée alors que l'on était encore à l'accrocher dans les galeries rénovées du musée newyorkais qui a, l'an dernier, subi un grave incendie, est une des plus spectaculaires que j'aie vues. Non seulement la plupart des tableaux ont des proportions monumentales, mais ils sont, en plus, tellement affirmatifs qu'il faut accepter le dialogue.

Seul dans les grandes salles blanches, entouré de ces œuvres qui chacune entend bien porter son message malgré la puissance du voisin l'on a la même impression que dans une enceinte garnie de haut-parleurs stéréophoniques: toutes les voix se font entendre à la fois, distinctement et venant de directions différentes.

L'on peut faire une comparaison avec la Biennale d'art canadien, à la Galerie Nationale, où le visiteur trouve facilement des points de repos, des œuvres qui chuchotent discrètement ou même qui font des signes de la main, isolant les grands ténors les uns des autres. Sans doute pourrait-on également organiser une exposition de peinture canadienne qui aurait un effet analogue à celle du Musée d'art moderne, mais tel n'était naturellement pas le but de la Biennale.

L'exposition du Musée d'art moderne est, en fait, une sorte d'hommage à la dernière grande vague des arts plastiques; aux Etats-Unis — ce que souligne la présentation d'Alfred Barr au catalogue: "Pouvoir écrire cette présentation est un honneur pour un Américain qui a observé avec enthousiasme et fierté le développement des artistes ici représentés, leur lutte prolongée — avec eux-mêmes plus qu'avec le public — et leur triomphe actuel".

Dans un hommage triomphal de ce genre, il était bien à propos de donner la première place à Jackson Pollock; ce sont en effet ses œuvres chargées d'une vie nerveuse et psychique, d'une valeur parfois presque insoutenable que l'on aperçoit d'abord. Si Pollock n'a pas été le premier peintre américain à se détacher des conventions qui avaient couru il y a vingt ans, il est du moins celui qui a donné avec le plus d'éclat le signal de la libération. Peindre est une façon de vivre: cette phrase souvent répétée avec plus de romantisme que de conviction par les peintres, le sens en a été vécu par Pollock.

Trois de ses tableaux sont en vue, dont une œuvre avec motifs figuratifs datée de 1951, où apparaissent des têtes dessinées à la Picasso. Un grand tableau dans sa technique plus familière des "coupages", d'allure classique par sa complexité même et une autre œuvre où les taches et les griffonnages noirs superposés à de grandes plages bleues et jaunes créent une impression de tension aiguë.

Depuis la mort de Pollock, c'est William de Kooning qui est devenu le peintre le plus caractéristique, à tort ou à raison, de cet art. Il semble d'ailleurs par ses tableaux le plus féroce américain des peintres: fougue appuyée par une énergie sans limites, forme qui se crée par un déchirement des

matériaux en main, vitesse, quantité — tout est là, jusqu'à la note oedipéenne, mysogine et sadique, dans un tableau de la série "Femme". De Kooning a toujours peint en apportant une illusion d'espace, espace ébranlé par mille influx contradictoires sans doute, mais espace où la lumière voyage. Dans un tableau de 1947 nous le voyons entasser des formes bien délimitées, en noir et blanc; dix ans plus tard, d'immenses coups de brosse, six pieds de long et deux de large s'isolent et créent un effet d'abîme, de tunnel, de miroir lézardé dans lequel on s'enfonce. Son exposition que j'ai vue à la galerie Sidney Janice (sic) rassemblant des œuvres récentes — était en ce sens une aventure: le peintre, soumis au chaos d'impressions de la vie contemporaine, s'organise un oasis à même ce flot tapageur, ou mieux encore, se l'approprie, nous l'approprie.

L'exposition comprend aussi des peintres plus sereins, dont l'invention se rattache à une esthétique plus familière. Il y a des œuvres calmes et fraîches de Tomlin, les tableaux prophétiques d'Arshile Gorky, encore empreints de parisianisme, mais tellement fervents, d'une invention qui cherche à se dépasser sans cesse.

Si quelqu'un a dit que la peinture américaine était monotone, ce devrait être un myope daltonien, car il est presque impossible de trouver un "courant" parmi ces peintres. Regardons les tableaux de Baziotes, le Miro américain. Chez lui tout est harmonie — les bleus et les verts et les mauves de céramique sont apposés de sorte à donner l'impression que chaque tableau ne comporte qu'une seule valeur, un gris moyen. Les tentacules qui s'étendent autour d'yeux désincarnés, les masses globuleuses à dents pointues — tout cela est une imagerie qui tient du surréalisme, mais de très loin.

Rothko, qui semblait auparavant un peintre qui poussait l'élémentarisme à sa limite, apparaît prodigue à côté de Newmann; Rothko est le peintre de la lumière qui jaillit du tableau comme d'une lampe à arc. Ses grands rectangles de jaune, de vert, rectangles qui se fondent dans une marge de rouge ou d'orangé, sont éblouissants — l'on en conserve l'image rémanente comme si l'on venait de regarder une source lumineuse trop vive.

Il y a aussi Philipp Guston, qui nous fait entrer dans une forêt de couleurs, des traits informes qui zèbrent l'air, et s'agglomèrent soudain. Tworkow travaille dans une veine semblable, mais avec des couleurs plus ternes et qui semblent voiler quelque objet, quelque paysage. Clifford Still est encore plus romantique, et peint des flambées lumineuses dans des tableaux couleur de nuit.

Quelle différence si l'on passe à Newmann, qui peint avec une application presque obsessionnelle, et tout au moins obsédante, des colonnes de couleur sur des fonds sombres, bruns, noirs ou verts, quand ce n'est pas simplement noir sur noir. Mais Newmann n'est pas pour autant un peintre dans la tradition de Mondrian, car l'extrême dénouement de son invention sert à mettre en évidence un autre aspect de ses tableaux — et c'est la tension crispée de son exécution. La colonne est presque rectiligne, mais ce presque est justement ce qui rend le tableau vital; la couleur est presque précisément

appliquée, mais elle ne l'est pas, l'on croit sans cesse deviner un cerne.

Et il y a Motherwell, avec rythmes formels irréguliers; ses tableaux en noir et blanc, où une ligne horizontale s'amplifie latéralement, produisant des formes ovoïdes, d'autres rectangulaires, en série, sont à mon avis supérieurs à ses tableaux récents où il introduit une asymétrie fondée sur l'emploi de la couleur. Pourtant son effort même est captivant.

Sam Francis est l'antithèse de Still — c'est donc dire que sa peinture semble une conséquence de celle du précédent. Chez lui tout est couleur, et c'est à peine si l'immense surface rouge est sillonnée par un filet qui brise son homogénéité, le suspend dans l'espace.

C'est à notre Borduas que l'on pense devant les tableaux de Brookes, où les taches de couleurs, y compris le noir, sont utilisées pour leurs qualités plastiques, leurs résonances respectives. Avec Theodor Stamos, l'on retourne à l'invention romantique, celle qui utilise les couleurs pour leur pouvoir dramatique, et même leur capacité de créer une anecdote: fleurs dans l'espace ou autres métaphores du genre.

Gottlieb, qui avait trouvé une "forme" aussi classique d'aspect que celle de Tomlin, semble maintenant rechercher l'effet du cri, de la stridence. Terminons avec Kline,

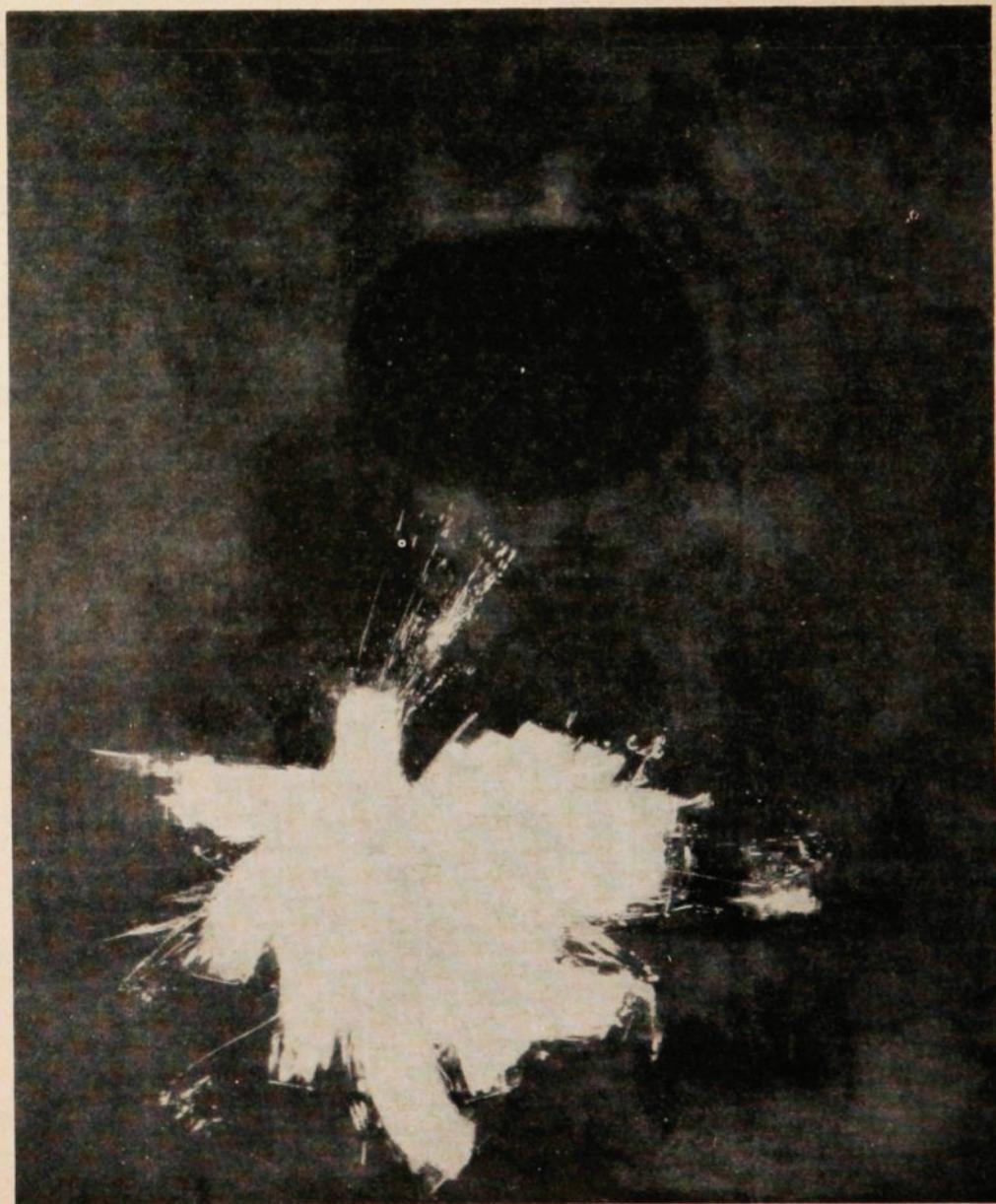
un géant de la simplification. Chez lui chaque coup de brosse est un énoncé définitif qui semble résumer une saison d'expériences. Ses tableaux fascinent, ou sont rejetés — il n'y a pas de milieu possible.

L'espace manque pour traiter sur le plan général de cette manifestation de premier ordre — pourtant l'on peut faire une remarque: ce qui donne à la peinture américaine son dynamisme, c'est qu'elle progresse par contradictions radicales. Dans une même génération, l'on retrouve le même développement qui a donné son caractère à tout l'art du XXe siècle.

Quant aux dimensions des tableaux, tous énormes selon mes critères, c'est une façon de répondre à la concurrence de la quantité dans la plupart des autres domaines de la vie américaine. L'art ne prétend plus être un refuge, une tour d'ivoire charmante, mais bien une gymnastique pour permettre à notre esprit d'aventure de survivre à même les grandes villes. Naturellement, cet art est vite exploité et perd ainsi presque toute sa magie, mais il est également vite remplacé — d'où cette incessante contradiction, cette clameur qui émane d'une exposition du genre.

R. de Repentigny
La Presse
13 juin 1959

AMÉRICAINNE



A. Gottlieb
Counterpoise, 1959
h.t.
276,2 cm x 228 cm

CHRONOLOGIE EN RAPPORT AVEC L'ÉVOLUTION DU MOUVEMENT PLASTICIEN DE 1953 À 1960

1953 - Le 2 mai - Exposition "Place aux artistes", au 82 ouest rue Sainte-Catherine à Montréal. Grande exposition regroupant plus de 70 artistes et 350 oeuvres.
En avril - Rodolphe de Repentigny se remet à peindre et prend le pseudonyme de Jauran.
En septembre - P.-E. Borduas s'installe à New-York.

1954 - Du 20 avril au 4 mai - Exposition "La matière chante" à la Galerie Antoine à Montréal.
Ouverture du Petit salon d'été à la Librairie Tranquille à Montréal.
Le 2 octobre - Ouverture d'une salle d'exposition au restaurant l'Echourie, le peintre Guido Molinari en organise les expositions.
Du 29 octobre au 26 novembre - Exposition "Richesses d'évocation" à la librairie Tranquille, Louis Belzile, Jean-Paul Jérôme, Fernand Toupin, y participent. Ces peintres se disent Plasticiens.
Du 11 décembre au 23 décembre - Peintures de Jean-Paul Jérôme à la Galerie XII du Musée des Beaux-Arts de Montréal.
A l'Echourie - exposition de 21 dessins de Guido Molinari.

1955 - Janvier-février - Dernier numéro de la revue "Arts et pensée" dirigée par Gilles Corbeil (la revue avait été créée en 1951).
Le 10 février - Publication du Manifeste des Plasticiens.
Du 10 février au 2 mars - Exposition "Les Plasticiens" à l'Echourie.
Du 11 au 28 février - Exposition "Espace '55" au Musée des Beaux-Arts de Montréal. Présence de Ulysse Comtois, Pat Ewen, Pierre Gauvreau, P.-E. Borduas, Louis Hémon, Noël Lajoie, Fernand Leduc, Rita Letendre, J.-P. Mousseau et Guido Molinari.
Le 28 mai - Ouverture de la Galerie l'Actuelle au 278 ouest, rue Sherbrooke, Montréal.
Du 12 au 22 novembre - Exposition des peintures de Jean-Paul Jérôme à la Galerie l'Actuelle.
Du 12 au 30 novembre - Exposition "Peinture canadienne" à l'Ecole des Hautes Etudes commerciales à Montréal.

1956 - En janvier - Création de la revue Vie des Arts dirigée par Gérard Morisset.
Du 8 au 21 février - Exposition de Louis Belzile et Fernand Toupin à la Galerie l'Actuelle.
Du 27 février au 3 avril - Exposition de l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal au Salon Hélène de Champlain. L'association fondée depuis le 13 février 1956 par Fernand Leduc, avait pour autres membres du conseil Jauran, secrétaire, Guido Molinari, trésorier, Léon Bellefleur et Pierre Gauvreau.
Du 30 avril au 14 mai - Exposition Guido Molinari à la Galerie l'Actuelle - Première manifestation du groupe "Espace dynamique" qui par ses conceptions spatiales et dynamiques du tableau s'oppose au caractère cubiste des Plasticiens.
Du 31 mai au 14 juin - Exposition de peintures de Claude Tousignant à la Galerie l'Actuelle, considérée comme la deuxième manifestation du groupe "Espace dynamique".
Du 4 juin au 31 septembre - Exposition "Panorama de la peinture montréalaise" au Restaurant Hélène de Champlain, Ile Sainte-Hélène, Montréal.

Du 14 au 29 septembre - Exposition Modern Canadian painters à la Parma Gallery à New-York (on y retrouve des oeuvres de Toupin, Leduc, Comtois, Tousignant, Ewen, Blair).
Du 16 octobre au 5 novembre - Exposition de peintures de Fernand Leduc à la Galerie l'Actuelle.
Jauran cesse de peindre.

1957 - Du 22 février au 17 mars - Deuxième exposition annuelle de l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal au Musée des Beaux-Arts de Montréal.
Du 7 au 19 mai - Exposition d'aquarelles de Claude Tousignant et de calligraphies de Guido Molinari à la Galerie l'Actuelle.
Après le 19 mai - Fermeture de la Galerie l'Actuelle.
En septembre - Ouverture de la Galerie Denyse Delrue.
En novembre - Exposition de peintures et de sculptures à la Galerie Denyse Delrue. Denis Juneau revient d'Italie et se joint au groupe "Espace dynamique" qui comprend déjà Fernand Leduc, Jean Goguen, Claude Tousignant et Guido Molinari.

1958 - En avril - Exposition d'oeuvres de Denis Juneau à la Galerie Denyse Delrue.
Le 1er juin - Salon de la jeune peinture à la Galerie Denyse Delrue.
Du 1er août au 23 août - Exposition de l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal au Musée des Beaux-Arts de Montréal.
En octobre - Exposition des oeuvres de François Soucy et de Jean Goguen à la Galerie Denyse Delrue.
Exposition des oeuvres de Louis Belzile et Fernand Toupin au Musée des Beaux-Arts de Montréal.
Du 27 novembre au 14 décembre - Exposition "Les moins de trente ans" au Restaurant Hélène de Champlain à l'Ile Sainte-Hélène à Montréal.

1959 - Du 12 au 27 janvier - Exposition "Art abstrait" à l'Ecole des Beaux-Arts de Montréal - Louis Belzile et Fernand Toupin des Plasticiens se joignent au groupe Espace dynamique. Publication d'un catalogue - manifeste qui rend hommage à Malevitch - Tauter Arp - Mondrian - Van Doesburg et aux Plasticiens de 1955.
Du 18 au 29 février - Salon de la jeune peinture à l'Ecole des Beaux-Arts de Montréal.
Du 31 mars au 21 avril - Exposition individuelle de Louis Belzile au Restaurant Hélène de Champlain à l'Ile Sainte-Hélène à Montréal.
Du 11 juin au 5 juillet - Troisième exposition biennale d'art canadien à la Galerie Nationale à Ottawa.
Le 21 juillet - Mort accidentelle de Rodolphe de Repentigny dans une excursion en montagne.

1960 - Du 14 au 30 janvier - Exposition de l'Association des artistes non-figuratifs à l'Ecole des Beaux-Arts de Montréal.
Du 1er au 15 octobre - Exposition "Espace dynamique" à la Galerie Denyse Delrue à Montréal (Guido Molinari Claude Tousignant - Luigi Perciballi - Denis Juneau y prennent part).
Exposition itinérante de la Galerie Nationale à Ottawa - l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal.

CALENDRIER - ÉVÉNEMENTS - EXPOSITIONS

MAI

Judi le 5 à 20 heures

"Rodolphe de Repentigny, critique d'art", causerie donnée conjointement par M. Raymond Montpetit, directeur du module arts plastiques à l'UQAM et par M. René Payant, professeur d'histoire de l'art à l'UQAM ainsi qu'à l'Université d'Ottawa.

Judi le 12 à 20 heures

"Constantin Stanislavski, homme de théâtre soviétique" causerie de Mme France Arbour, professeur chargé de cours à l'Université du Québec à Rimouski et affiliée au conservatoire Lasalle.

Dimanche le 15 à 15 heures

L'art de manifestations (performance art) par des artistes viennois, Brus - Mühl - Nitsch - Schworzkogler, causerie donnée par Mme Ursula Krinzinger de la galerie Krinzinger à Innsbruck en Autriche.

Dimanche le 29 à 14 heures

Débat sur la question de l'éducation artistique, 10 ans après le Rapport Rioux, avec la présence de Simon Laflamme, éducateur, Mme M. Duquesne-Brière, coordonnateur des arts plastiques à la CECM et M. Pierre Grégoire, psychologue attaché à l'Université de Montréal.

Luc Béland - Lucio de Heusch - Jocelyn Jean - Christian Kiopini - Peintures récentes - 26 mai - 3 juillet.
Une exposition de groupe dans laquelle de jeunes artistes

s'interrogent sur leur pratique picturale à partir d'une réflexion sur l'évolution de l'art au Québec.

Sculptures de Don Proch - Artiste de Winnipeg - 26 mai - 3 juillet

Une exposition de sculptures et de peintures spécifiques de l'Ouest canadien.

Eugène Atget - Quarante Photographies - 1910 - 1927 15 juin - 15 juillet

Une exposition consacrée aux photographies de Eugène Atget, réalisées sur Paris de 1900-1925.

Aspects du Réalisme - 7 juillet - 7 août

Une exposition qui montre les différents aspects du réalisme dont l'hyper-réalisme américain et les tendances européennes de la nouvelle figuration.

Paul Klee - 15 septembre - 23 octobre

Une rétrospective des oeuvres de Paul Klee venant de la collection du Guggenheim.

Peter Gnass - Sculpture d'environnement 15 septembre - 23 octobre

Une exposition des oeuvres de Peter Gnass ayant pour thème la sculpture d'environnement.

BIOGRAPHIE DE RODOLPHE DE REPENTIGNY

Rodolphe de Repentigny est né à Montréal, le 11 février 1926. Il fait ses études classiques au Collège de Saint-Laurent jusqu'à la Rhétorique, puis s'inscrit à l'Université de Montréal en philosophie et en mathématiques. En 1949, il quitte Montréal pour un séjour de 2 ans et demi en Europe, il ira en France, en Italie et en Angleterre. A Paris, il avait suivi les cours de philosophie à la Sorbonne.

Il est de retour à Montréal en mai 1952, il travaille d'abord au journal Montréal-Matin comme traducteur ainsi qu'au poste de radio CKVL. C'est à l'automne 1952 qu'il devient chroniqueur artistique au journal La Presse puis à L'Autorité du peuple, dans ce dernier périodique il signe du pseudonyme de François Bourgogne. Mêlé au milieu artistique par sa fonction de critique, il s'intéresse plus particulièrement à la peinture abstraite, ses propos sur l'automatisme sont parmi les plus éclairés de ces années. Sous le pseudonyme de Jauran, à compter d'avril 1953, il s'adonne lui-même à la pratique de l'art, activité qu'il avait délaissée au moment de ses études classiques. Personnellement attiré par les propositions formelles des peintres abstraits comme Kandinsky et Mondrian, il sera plutôt partisan d'une peinture fondée sur un système plastique plus réfléchi que lyrique. A la recherche d'un langage synthétique et universel, il s'engagera dans la défense de l'art des peintres qui se disent "Plasticiens". Il rédige le 31 décembre 1954, le brouillon du Manifeste des Plasticiens (10 février 1955) qui accompagnera la première exposition officielle de ce groupe, du 11 février au 2 mars 1955 à l'Echourie à Montréal.

Il participera également à la fondation de l'Association des peintres non-figuratifs de Montréal en février 1956, mais il cessera de peindre cette même année afin de ne pas porter de préjudices à son métier de critique d'art.

En 1959 alors qu'il vient d'être nommé président de la section canadienne de l'Association internationale des critiques d'art, il meurt tragiquement à la suite d'un accident de montagne dans les Rocheuses.

L.L.

via des arts
offre des lots
d'anciens numéros
encore disponibles

offre spéciale
30 numéros \$30
frais d'expédition en sus
360, rue McGill, Montréal H2Y 2E9
861-5488



Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles

ateliers

Le journal Ateliers est une publication du
Musée d'art contemporain
Cité du Havre
Montréal H3C 3R4

Responsable: Louise Letocha
Rédactrice: Françoise Cournoyer

Dépôt légal - 1er trimestre 1977
Bibliothèque nationale
du Québec.
ISSN: 0382-5124